L'architecture comme image du théâtre au XX^e siècle

De l'édifice à la friche reconvertie, peut-on se défaire d'une image monumentale de la culture ?

Sandrine Dubouilh

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1019>

DOI : 10.4000/doublejeu.1019

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 39-50

ISBN : 978-2-84133-397-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Sandrine Dubouilh, « L'architecture comme image du théâtre au XX^e siècle », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 18 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1019> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1019>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'ARCHITECTURE COMME IMAGE DU THÉÂTRE AU XX^e SIÈCLE

DE L'ÉDIFICE À LA FRICHE RECONVERTIE,
PEUT-ON SE DÉFAIRE D'UNE IMAGE MONUMENTALE DE LA CULTURE ?

Considérer l'architecture comme une image des activités qu'elle abrite pourra sembler réducteur. Pourtant, quand on s'intéresse à la famille des équipements culturels, musées, cinémas et théâtres, c'est-à-dire à des bâtiments à forte charge symbolique, cette définition saute littéralement aux yeux. Le monument architectural, objet édifiant, et dressé pour être pérenne, affiche un nombre considérable d'images, structurant nos villes et racontant une histoire des usages et des pouvoirs. Ces images-là ont effectivement une histoire, et le siècle écoulé n'a pas été avare de réflexions sur les lieux de la culture, et particulièrement sur le théâtre, sur ce qu'on espérait de bouleversement, de renouvellement, voire de redéfinition totale de la société à travers lui. Vertueuse ou malfaisante selon les cas, l'architecture théâtrale a été taxée de pouvoirs qu'elle n'avait certainement pas. Mais elle a cristallisé sur elle tous les enjeux d'un projet à haut risque, celui de tourner brutalement une page de l'histoire et de tout réinventer : un projet politique qui commençait à s'élaborer, des pratiques artistiques en pleine redéfinition, un public qu'il fallait conquérir, et un espace où tout ceci prendrait corps. On comprend pourquoi la plupart de ceux qui réfléchissaient à la forme que pourrait prendre cet espace se montraient favorables à des solutions transitoires, des architectures éphémères et susceptibles d'évoluer :

Que l'architecte pousse son travail jusqu'au point où il nous laisse entre les mains un instrument de travail sans forme préconçue, que là les scénographes, les metteurs en scène, les comédiens, les décorateurs,

travaillent pendant un certain temps ; après quoi, sur des expériences, on pourra peut-être dégager des règles et des constances pour une architecture définitive¹.

C'est ici que commence le dilemme d'avoir à choisir entre deux conceptions antagonistes du lieu théâtral, qu'Antoine Vitez résume bien dans sa fameuse formule : « l'abri ou l'édifice »², ou encore le laboratoire expérimental et le monument érigé à la demande du pouvoir qui en a passé commande, sa nature fût-elle républicaine et son projet aussi généreux que possible. Car il n'est pas facile de se débarrasser de l'idée d'une certaine exemplarité du projet architectural, surtout lorsque celui-ci est porté par une commande publique. Les récents débats autour du 104 à Paris ont montré la contradiction entre le projet initial qui était celui d'un abri, et la sophistication des réalisations, inadaptées aux usages projetés, faisant du 104 un objet « chic et cher », là où certains pensent qu'il aurait fallu mettre en œuvre de simples plateaux techniques. Mais peut-on résister, tant du côté de la maîtrise d'ouvrage que du côté de la maîtrise d'œuvre, à l'envie de *signer*, de faire une construction remarquable ?

Utiliser le monument architectural du théâtre pour faire la démonstration de son pouvoir est une vieille habitude dans l'histoire du théâtre occidental, que l'on songe par exemple au premier théâtre érigé sur le sol de Rome, le théâtre de Pompée, son implantation face à la curie avec son temple *in summa cavea*³, ou encore à la magnificence des fronts de scène des théâtres de l'Empire. Pour l'écu de la V^e République aussi, le théâtre est un enjeu politique important pour marquer un mandat ; l'extraordinaire floraison d'équipements rénovés ou construits depuis la loi de décentralisation de 1982 en témoigne. Mais ce n'est pas à cet aspect de la question que nous nous intéresserons ici, car elle a plus à voir avec des stratégies personnelles ou d'aménagement du territoire. L'objet de cette recherche est de se demander quel est le bilan d'un siècle d'interrogation sur l'architecture théâtrale, sur

-
1. Denis Bablet, « La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle », in *Le lieu théâtral dans la société moderne* (Actes du colloque de Royaumont, juin 1961), D. Bablet, J. Jacquot (dir.), Paris, CNRS (Le Chœur des muses), 1963, p. 23. Denis Bablet cite une déclaration de Roger Planchon en 1959.
 2. « Finalement, il n'y a que deux types de théâtre, l'abri ou l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène. L'édifice signifie "je suis le théâtre" alors que l'abri suggère le caractère transitoire des codes de représentation », Antoine Vitez, « L'abri ou l'édifice », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 199, octobre 1977, p. 24.
 3. On pourra se référer aux travaux de Pierre Gros publiés dans l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Charles Moretti, *Fronts de scènes et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée / Jean Pouilloux (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée ; 52), 2009.

cette représentation qu'on souhaitait faire évoluer pour imposer l'image d'un théâtre ouvert à tout un peuple et convié pour recevoir des spectacles élevés au rang d'œuvre d'art, « la gloire de l'esprit de l'humanité »⁴.

Complexes autour de l'idée de monumentalité

Quand des théâtres entourés de salles de concert, de bibliothèques et de musées seront édifiés au cœur de nos villes nouvelles ou des quartiers nouveaux de nos villes anciennes, nous nous présenterons vraiment comme une civilisation fondée sur les valeurs spirituelles⁵.

Cette citation de Jeanne Laurent montre bien l'image recherchée à travers l'édifice : se présenter, faire de ces équipements une représentation exemplaire d'un projet de société. Toutefois, la volonté de faire évoluer le modèle a conduit à une contradiction majeure : d'un côté, on voulait rompre avec la monumentalité des théâtres héritée des XVIII^e et XIX^e siècles, de l'autre, on entendait ériger des édifices, au sens le plus édifiant du terme. Comment conjuguer ce qui relèverait d'un lieu d'exception et d'un lieu du commun ? Quelle serait l'image de ces maisons ? C'est surtout après la Seconde Guerre mondiale que ce débat s'amplifie, et ceci, pour plusieurs raisons. Il y a tout d'abord l'élaboration et la confirmation d'une commande publique de grande envergure. Le lancement des maisons de la culture va être le déclencheur d'une série de définitions où l'on voit bien la difficulté d'inventer sans référence un nouveau programme. Il y a dans les archives du ministère des Affaires culturelles, pour la période 1959-1966, plus de descriptions négatives, ou autrement dit ce que la maison de la culture n'est pas⁶, que positives, c'est-à-dire ce qu'elle est.

Les premières grandes réalisations à Amiens et à Grenoble donneront de la solidité au projet, et la maison de la culture, architecture vertueuse, est bien définie comme l'image du projet politique en construction ; au point parfois de se substituer à lui dans l'ordre des priorités, devenant à elle seule la condition nécessaire et suffisante du rassemblement démocratique :

-
4. André Malraux, « Discours à l'Assemblée nationale, 17 novembre 1959 », *Journal officiel*, n° 79, 18 novembre 1959.
 5. Jeanne Laurent, « Le théâtre de province attend des architectes », *Spectacles*, n° 1, mars 1958.
 6. « Une maison de la Culture en effet, ce n'est pas la salle des fêtes, le local d'associations ou le théâtre municipal reconstruit. Ce n'est pas l'office municipal de la Culture, la cimaise rêvée par les peintres du dimanche ou la scène attendue par le corps de ballet local [...] », Émile Jean Biasini, *Lettre à M. Durafour, maire de Saint-Étienne*, 5 octobre 1965 (Centre des archives contemporaines, cote 840 756, article 201).

« La maison de la culture est avant tout un ensemble architectural qui, en lui-même, doit constituer une image de la culture, porter témoignage de cette culture qu'elle entend diffuser »⁷. L'absence de références pour désigner ces complexes culturels, on pourrait dire aujourd'hui « multiplexes » culturels, ce qui nous renverrait à une autre image, a eu des conséquences néfastes. Pour faire comprendre l'idée du libre accès aux salles d'expositions, médiathèques, artothèques, salles de spectacles, c'est la grande distribution qui a servi d'image. Pierre Moinot suggère des « vitrines » pour que « l'enceinte donne une illusion de transparence, de pénétration à l'intérieur du bâtiment »⁸. Pour attirer le public potentiel qui jouit d'une réduction de son temps de travail, la maison de la culture doit être un lieu ouvert à la tentation dans lequel le visiteur donne libre cours à sa curiosité, d'où la nécessité de ne plus disperser les lieux de la culture dans la ville, mais de les rassembler dans un même bâtiment. Des rapprochements malheureux feront déchoir « la cathédrale laïque » au rang d'un centre commercial, et des maisons de la culture, ne restera pour beaucoup que l'image peu flatteuse des « supermarchés de la culture » :

En matière d'architecture, le principe qui prévaudra est celui-là même auquel on sacrifie dans les grands magasins et autres Prisunic : disposer les marchandises de telle façon qu'un désir satisfait en suscite aussitôt d'autres, également faciles à satisfaire⁹.

L'autre raison qui explique le débat sur l'image que doit véhiculer l'équipement culturel, et le théâtre en particulier, est consécutive à un autre manque de références, cette fois en matière d'esthétique architecturale. Peu de salles de spectacles ont été construites en France entre 1900 et 1960, soit sur plus de la moitié du XX^e siècle, et ce faible volume de construction dans la période où les avant-gardes esthétiques s'affirmaient explique en partie la mauvaise assimilation des enjeux idéologiques et des formes du mouvement moderne pour l'architecture théâtrale. On comprendra d'autant mieux cela en comparant l'architecture des théâtres à celle des cinémas, qui s'épanouit dans les années trente et s'approprie le modernisme, celui-ci devenant de ce fait *son* image. L'architecture théâtrale s'épanouit au XX^e siècle dans une période moins inspirée et lorsqu'hommes de théâtre et architectes se réunissent en 1948 à la Sorbonne, autour du thème « Architecture et

7. Commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique, in *Rapport général*, cinquième plan, 1966-1970, p. 91.

8. Pierre Moinot, « Étude concernant les principes généraux d'une architecture théâtrale de notre temps », in *Rapport général*, p. 5.

9. Claude Sarraute, « Vingt maisons de la culture sont prévues par le IV^e Plan », *Le Monde*, 19 octobre 1962.

dramaturgie», les premiers expriment leur faible attrait pour l'architecture moderne, où même l'architecture du Théâtre des Champs-Élysées des frères Perret (1913)¹⁰, qui ne bouleverse pas fondamentalement les codes du monument architectural dédié au théâtre, est jugée «froide»¹¹. Les hommes de théâtre vivent un complexe : dans l'imaginaire collectif, l'image du théâtre reste celle des salles de spectacles des XVIII^e et XIX^e siècles, et le rouge et or, imposé tardivement par Charles Garnier à l'Opéra de Paris, est resté *la* couleur du théâtre. On veut rompre avec l'image de cette salle, image de la bourgeoisie, d'une société hiérarchisée qui humilie les classes les plus défavorisées, mais sans savoir quelle image serait la plus adaptée pour signifier les nouvelles valeurs du théâtre. Le questionnement peut se résumer dans une formule lapidaire, mais efficace : le béton armé n'a pas d'âme, mais le rouge et or n'est pas républicain. Il faut simplifier l'image du théâtre, simplifier aussi son accès et effacer «l'inégalité blessante de nos salles de spectacle»¹². À l'image de la bonbonnière, on substitue une utopie : l'amphithéâtre, image fantasmée d'une démocratie qui s'adonnait à la philosophie et aux grandes tragédies porteuses des plus hauts questionnements sur l'humanité.

L'AMPHITHÉÂTRE COMME MODÈLE ET IMAGE

Le choix du mot *amphithéâtre* n'est pas anodin, même s'il est, sur le plan typologique, incorrect. Les définitions fournies par la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1762) en montrent la contradiction :

Chez les anciens Romains, c'étoit un grand édifice bâti en rond, dont l'intérieur étoit distribué en degrés qui entouroient l'Arène, et d'où l'on voyoit les combats de Gladiateurs et des bêtes [...]. C'est parmi nous un lieu élevé par degrés vis-à-vis du Théâtre, d'où les Spectateurs voient le spectacle plus commodément¹³.

À l'origine, l'amphithéâtre désigne donc bien une construction circulaire, et la langue française a choisi de l'employer pour désigner un théâtre construit en gradins. L'usage du terme correspond aussi à une vision schématisée des formes architecturales du théâtre dans l'histoire, réduites à quelques grands modèles types, ainsi qu'en témoignent la plupart des traités et ouvrages

10. Et d'Henry Van de Velde qui conçut les plans de ce théâtre.

11. Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammarion (Bibliothèque d'esthétique), 1950.

12. Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, Paris, Hachette, 1913, p. 113.

13. *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e éd., Paris, Brunet, 1762.

théoriques sur le sujet. Le XX^e siècle conforte cette tendance en s'efforçant de faire coïncider à chaque période une pratique théâtrale (dramaturgie, spectacle, public) et une typologie spatiale. On ne craint pas alors de tracer des contours trop grossiers ou de réduire la diversité à quelques formes ou quelques mots englobant l'ensemble. Le substantif *amphithéâtre* a une coloration antique qui s'adapte particulièrement bien aux ambitions d'un théâtre ouvert à tous, accueillant et offrant, de plus, à chaque spectateur, une bonne qualité d'écoute et de visibilité, là où la salle à l'italienne ne satisfaisait pas le tiers des spectateurs. L'un des premiers architectes en France à faire référence à l'amphithéâtre comme organisation spatiale assurant le meilleur confort visuel et acoustique est Gabriel Davioud. L'architecte des théâtres de la place du Châtelet écrit :

Cette scène formerait le centre autour duquel des gradins recevraient le public : la scène serait ainsi perçue de toutes parts, et les spectateurs de chaque gradin seraient placés à la même distance de l'estrade. On réaliserait ainsi quelque chose d'analogue à l'amphithéâtre antique¹⁴.

Mais si Gabriel Davioud emploie alors le mot *amphithéâtre* à bon escient, il constate immédiatement l'inadéquation du modèle à la scène fermée qui caractérise alors le théâtre occidental. Aussi préconise-t-il des gradins en éventail face à la scène. Cependant, le mot *amphithéâtre* restera dans les habitudes de langage pour désigner cette salle élevée en degrés, ne serait-ce que sur une faible portion de l'anneau qui initialement entourait le lieu de l'action¹⁵. Ce n'est pas tellement l'image exacte de l'amphithéâtre antique qui est recherchée, mais l'image globale d'une Antiquité, plutôt grecque, prise comme référence, car on ne sait pas construire une nouvelle représentation sans lui donner un modèle :

Le souvenir le plus persistant que nous gardions des républiques de l'Antiquité grecque, petites, mais parfaites, est celui d'immenses hémicycles vivants, étreignant, embrassant d'immenses scènes où vivaient profondément des chefs-d'œuvre¹⁶.

-
14. César Daly, Gabriel Davioud, *Les théâtres de la place du Châtelet*, Paris, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, s.d., p. 17. L'ouvrage n'est pas daté, mais il est contemporain de la construction du nouveau Théâtre-Lyrique, qui deviendra Théâtre Sarah-Bernhardt puis Théâtre de la Ville, construit entre 1860 et 1862, pour remplacer celui qui se trouvait sur le boulevard du Temple et détruit par les aménagements d'Hausmann.
 15. Je suis reconnaissante à Anne Surgers d'avoir souligné cette ambiguïté lors de nos échanges sur le sujet.
 16. Firmin Gemier, Note adressée à M. Moreau Fèvre, au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, s.d. [vers 1910], p. 1.

À travers cette citation, on comprend bien que c'est un autre type de monumentalité que celle des théâtres de ville qui est recherché. Tandis qu'on reproche aux théâtres dits à l'italienne leur surcharge décorative, on cherche une image aussi puissante que celle de ces grandes compositions architecturales qu'étaient les théâtres de l'Antiquité, fût-ce au prix de raccourcis historiques, et donc d'erreurs d'interprétations¹⁷.

L'IMAGE DE LA MAISON

Mais le modèle antique grec, pour être omniprésent, n'était pas la seule image convoquée pour repenser l'architecture théâtrale. Il y avait aussi la maison, et il y a une apparente contradiction entre le monument et la demeure, à moins que ce ne soit celle des dieux ou des puissants. Alors que les hommes de théâtre considèrent que le luxe intérieur des salles du XIX^e siècle éloigne ou humilie les ouvriers, les maisons du peuple construites au début du XX^e siècle font la démonstration du pouvoir des organisations syndicales et de cette classe montante, à travers des architectures manifestement monumentales, telles que le palais des fêtes de Gand (1911), ou encore la maison du peuple de Bruxelles construite par Victor Horta (1899). Là où les théâtres du peuple affichent une modestie dans les formes et les matériaux mis en œuvre, les maisons du peuple, palais du peuple, font l'objet de concours d'architecture pour lesquels on fait appel aux artistes de l'art nouveau.

Pour les théâtres et salles de spectacle érigés dans les années soixante, c'est plutôt l'image de la maison des fêtes, modeste équipement de quartier, qui s'impose, et l'on voit bien que l'abandon d'une image monumentale pour un lieu aussi emblématique des activités sociales et culturelles de la cité pose problème. Revenant sur cette période, Pierre Pougnaud écrit :

Théâtres et salles des fêtes se caractérisent alors par des halls immenses et angulés, rythmés par de monotones colonnes en béton brut de décoffrage, des salles où généralement la visibilité est bonne, mais le confort moyen et l'acoustique détestable... Extérieurement, les théâtres en viennent à ressembler à des piscines, intérieurement à un palais des sports [...]. Il avait fallu à peine cinquante ans depuis les apports révolutionnaires des frères Perret pour que la création en matière d'architecture théâtrale, en France au moins, ne tombe à un niveau véritablement affligeant¹⁸.

17. La plus fréquente étant d'associer ces vestiges hérités de la période hellénistique aux drames et à l'organisation politique de l'Athènes du V^e siècle av. J.-C.

18. Pierre Pougnaud, *Théâtres, 4 siècles d'architectures et d'histoire*, Paris, Le Moniteur, 1980, p. 122-124.

Ce constat, formulé dans les années quatre-vingt, est révélateur de la séparation entre architectes et hommes de théâtre, dont les aspirations jusqu'ici convergeaient. Elle est consécutive à une multitude d'événements, dont la médiocrité des architectures des années soixante-dix est une conséquence. Parmi ceux-ci, il y a l'antinomie entre une architecture de théâtre pensée comme un lieu de représentation et une architecture de théâtre pensée comme un lieu de travail.

LE TEMPS DES STUDIOS ET DES LABORATOIRES

Dans un théâtre, il y a une salle et une scène. L'attention portée à une image correcte d'un lieu qui « assemble » et qui « unit », pour reprendre les mots de Jean Vilar¹⁹, s'est faite parallèlement aux recherches des avant-gardes, imposant la primauté de la réception de l'œuvre sur toute autre considération. La fusion des deux objectifs conduira à une nouvelle typologie, fruit de la rationalité, qui se développera en France à partir des années quatre-vingt. Elle associe une machine à faire des images – la cage de scène – à une « machine à faire voir » – la salle en gradins²⁰. C'est une architecture qui est à la fois un édifice et une maison ouverte sur son environnement, qui associe une certaine monumentalité aux critères d'un confort moderne. Le Théâtre national de la Colline inauguré en 1986 en est un très bon exemple, et il y en a eu beaucoup d'autres.

Mais avant d'arriver à élaborer cette image, qui connaît aujourd'hui de nouveaux ajustements tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice, il y a eu d'autres expériences. On pourrait en fixer le point de départ dans les années vingt, avec cette citation d'Edward Gordon Craig :

Une nécessité m'apparut : le théâtre doit être un espace vide, avec seulement un toit, un sol, des murs ; à l'intérieur de cet espace, il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique²¹.

19. Jean Vilar, « Petit manifeste de Suresnes », in *Le théâtre service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 145-147.

20. Selon les mots de René Allio, évoquant la salle en gradins comme « la meilleure machine à faire voir qui soit », dans sa communication au colloque de Royaumont, « Le théâtre comme instrument », in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, p. 104.

21. Edward Gordon Craig cité par Denis Bablet, « La remise en question du lieu théâtral... », p. 12.

Une autre vocation (très minoritaire dans notre pays) du bâtiment théâtral est la création de spectacles, et la dimension expérimentale qu'a prise le théâtre au XX^e siècle a encouragé la recherche de théâtres laboratoires. Il y a eu de nombreuses tentatives, pour la plupart non réalisées, d'architectures théâtrales nouvelles, des plus modestes salles faiblement équipées, mais laissant une place aux artistes²², aux architectures du « théâtre total » mêlant cinétique et projection.

Ici aussi, il a fallu des modèles, des images auxquels on puisse se référer pour définir ce que l'on cherchait. En France, le modèle choisi est celui du studio de télévision. L'un des plus fervents partisans de ce type de recherche dans notre pays est Jean-Marie Serreau, qui écrit en 1968 :

Il ne faut pas chercher une forme architecturale, mais un type nouveau de rapports entre le théâtre et les profondes aspirations du public. Au lieu de dépenser des milliards à construire des bâtiments, des Maisons de la culture, qui à une époque ont été nécessaires, il faudrait dans toute construction réserver un lieu qui aurait 30 mètres de long sur 10 mètres de large et 6 mètres de haut, qui ne serait pas un théâtre proprement dit, mais un lieu à fonctions indéterminées, un lieu audiovisuel de rencontres dans tel grand ensemble. Donc au lieu de faire 200 théâtres, en faire 3 000²³.

Cette idée est aussi celle de Joseph Svoboda, metteur en scène et scénographe tchèque. Dans un entretien accordé au journal *Le Monde* à l'occasion de l'exposition de ses travaux au Festival de Nancy en 1968, on apprend qu'André Malraux lui a confié « l'équipement scénographique du futur TEP prévu à la porte de Bagnolet, dont le premier projet architectural prévoit, pour l'instant, un complexe de trois salles d'environ 2 000, 1 000 et 500 places »²⁴. Pour ce projet, qui ne verra pas le jour, Joseph Svoboda et Guy Rétoré se sont entendus pour

[...] préparer un espace pour le travail de la troupe, qui soit doté de souplesse, avec la possibilité de renouveler totalement l'espace théâtral et qui donne au metteur en scène la possibilité de changer d'optique, d'esthétique. Le but est de créer un « théâtre-atelier ». La forme exacte

22. C'est par exemple le cas du théâtre d'essai dessiné par René Allio et publié dans le livre d'André Veinstein, *Le théâtre expérimental : tendances et propositions*, Paris, La Renaissance du livre (Dionysos), 1968, ou encore du centre de création projeté par Jo Tréhard après son renvoi de la maison de la culture de Caen (projet non réalisé, conservé au Centre des archives contemporaines de Fontainebleau, 19840756, article 51).

23. Élisabeth Auclaire-Tamaroff, Barthélémy, *Jean-Marie Serreau, découvreur de théâtres*, Themery, À l'arbre verdoyant, 1986, p. 58.

24. Joseph Svoboda, « Il faut des théâtres qui soient des organismes vivants », propos recueillis par Nicole Zand, *Le Monde*, 14-15 avril 1968, p. 13.

n'en est pas encore définie, mais le problème essentiel c'est de ne pas construire un théâtre fixe auquel on ne pourra plus rien changer, mais un espace neutre auquel on pourra ajouter facilement, rapidement, sans que cela coûte trop cher, tous les nouveaux appareillages nécessaires [...]. Il s'agit de construire un organisme vivant²⁵.

C'est le prototype de la boîte noire, espace technique, voulu neutre, avec ses murs et son plafond équipés de résilles métalliques pour permettre les accroches en tout point. C'est le type de la salle transformable, dont la plus ambitieuse réalisation en France a sans doute été le réaménagement de Chaillot en 1975. Cette typologie découle directement des recherches des avant-gardes théâtrales du XX^e siècle, s'efforçant de multiplier les possibilités scénographiques, soit pour redonner aux drames leur « cadre originel »²⁶, soit pour favoriser l'éclosion du drame nouveau.

Cependant, ces salles transformables ont été absorbées par des objectifs de rentabilité économique, leur malléabilité devenant le support d'activités polyvalentes. Elles ont aussi servi de terrain d'expérimentation aux fabricants de matériel scénotechnique. Ces deux phénomènes ont perverti le projet initial et contribué à son échec. On notera également que ces salles posaient des problèmes d'image. La plupart des projets sont restés à l'état d'esquisses ou de maquettes où l'enveloppe globale du bâtiment est rarement explorée, car tous les efforts se portent sur le lieu de production qu'est la salle. À Chaillot, on réaménage la grande salle de 1937, qui plus est souterraine, du Trocadéro. Autant on a pu trouver pour la salle en amphithéâtre et l'aspect extérieur du bâtiment architectural emblématique de la démocratisation culturelle des descriptions, prescriptions ou recommandations sur ce qu'il devait être ou représenter, autant la salle transformable, le studio n'évoquent aucune image édifiante ou exemplaire. Il est significatif que Jean-Marie Serreau s'intéresse moins à la construction de théâtres qu'à la possibilité de « théâtraliser des lieux »²⁷. Aussi, lorsque la question de constructions nouvelles de salles expérimentales s'est posée, les réponses sont-elles allées vers des traductions d'architectures industrielles. En témoigne par exemple le théâtre provisoire de Nanterre en 1969, censé préfigurer la maison de la culture et servir de laboratoire expérimental pour inventer la future salle transformable des Amandiers. Pour un tel théâtre, rien ne vaut un hangar !

25. Joseph Svoboda, « Il faut des théâtres... », p. 13.

26. Et cette volonté accompagne la schématisation des modèles historiques, comme indiqué plus haut.

27. « Jean-Marie Serreau, des théâtres sans murs », *L'Aurore*, 4 mars 1964.

Pourquoi alors ne pas construire un « hangar » qui permettrait de créer, sensiblement au même prix, un lieu théâtral adapté à notre temps, qui serait aussi un laboratoire dans lequel se dérouleraient des expériences dont il pourrait être tiré des enseignements pour la réalisation de la Maison de la Culture²⁸.

La maison de la culture de Nanterre est en cours de rénovation ; il est possible qu'elle soit reconstruite, et il sera intéressant d'analyser comment a évolué l'image de cette institution depuis ce théâtre provisoire de 1969, en passant par la construction de 1975, jusqu'à l'architecture qui sera édifiée ces prochaines années. Cette analyse traduira des évolutions légitimes, forgées par l'expérience, mais aussi, sans doute, des abandons. Et il ne faut pas douter qu'elle offrira une image exemplaire de la culture de ce début de XXI^e siècle.

Pour conclure sur cette question de l'évolution qu'a connue depuis cent ans l'image du théâtre à travers celle de l'architecture des équipements culturels qui lui sont consacrés, on notera la place qu'il faut désormais accorder aux friches industrielles. Depuis quarante ans, ces sites abandonnés de leur exploitation initiale sont devenus les laboratoires ou les abris des pratiques artistiques hors les murs de l'institution. Les architectures théâtrales issues de la commande publique des trente dernières années ont su répondre à une multitude d'appréhensions complexes voire contradictoires, de l'image du théâtre ; les friches aussi. Elles sont ces espaces vacants ouverts à une liberté d'exploitation. Bien qu'elles affichent fréquemment une esthétique de la dégradation, qui correspond aussi à une pénurie de moyens, on ne peut pas négliger leur dimension monumentale, et le fait que ce soit cette monumentalité qui nous les rende propices à leur reconversion en équipements culturels. C'est l'image du patrimoine, de la mémoire d'un siècle, que nous y projetons.

SANDRINE DUBOUILH

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE – BORDEAUX III

28. Anonyme, *Théâtre de Nanterre*, Théâtre des Amandiers, s.d. [probablement 1969], n.p. archive personnelle.